



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

La memoria e l'invenzione. Presenza dei classici nella letteratura spagnola del Novecento

Atti del Congresso Internazionale

[Università di Salerno, 6-7 aprile 2006]

a cura di Maria D'Agostino, Alfonsina De Benedetto,

Carla Perugini

Prefazione di Carla Perugini

**Copia omaggio
Esemplare fuori commercio**



Rubbettino

ENCARNACIÓN SÁNCHEZ GARCÍA

*Lorca y la tradición clásica andalusí:
el Diwán del Tamarit*

*A mis amigos granadinos,
Serafín y Miguel Torres*

El *Diwán del Tamarit* es el gran poemario del Lorca de los últimos años. Sobre él se ha escrito relativamente poco. Podemos achacar esa penuria a que los años de su redacción y de su estructuración como libro coinciden con los de la etapa triunfal de Lorca en España y en América como autor de teatro, director de la Barraca etc., facetas brillantísimas, destinadas a una recepción muy amplia y, por lo tanto, acaparadoras de una atención crítica mayor. La complicada historia textual del *Diwán*, que alcanza su edición príncipe sólo en 1940, es seguramente otra razón para explicar esta menor atención al libro por parte de los estudiosos. Último, entre estos motivos evidentes, puede haber sido la dificultad intrínseca que presenta el intento de desentrañar el modo en que una tradición hispánica no romance se injerta en la obra romance de un poeta del siglo XX.

Esta dificultad puede explicar el que, hasta tiempos muy recientes, sólo algunos prestigiosos lorquistas (Marie Laffranque, Mario Hernández, Miguel García-Posada) hayan transitado (con parsimonia) por la senda del cauto reconocimiento de aquella herencia¹.

¹ Ver M. Laffranque, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Centre de Recherches Hispaniques, Paris 1967; M. Hernández, *Adivinación de lo oriental en García Lorca*, «Guadalimar», IV (33), giugno 1978, pp. 39-41, pero también la "Introducción crítica" a F. García Lorca, *Diwán del Tamarit (1931-1935). Llanto por Ignacio Sánchez Mejías (1934). Sonetos (1934-1936)*, Alianza, Madrid 1989; M. García Posada, "Introducción" a la edición de F. García Lorca, *Poesía 2*, Akal, Madrid 1989. Cito per esta edición.

Actualmente la introducción de Andrew A. Anderson a su edición crítica del *Diwán* y el libro de Andrés Soria Olmedo *Fábula de fuentes* aportan elementos de reflexión importantes sobre ese modo lorquiano de apropiación de la tradición lírica andalusí. Y ello ocurre a pesar de que urge a ambos, como por otra parte a Hernández con anterioridad, poner en claro la imposibilidad, y cito Anderson, «de sostener cualquier teoría que sugiera que algún poema se hubiera escrito en imitación consciente de los arábigos-andaluces»². Ambos además, como tantos otros antes que ellos, se arropan bajo el manto del gran arabista amigo de Lorca, Emilio García Gómez, y citan un pasaje de su famoso prólogo a la edición nonata del *Diwán* que la Facultad de Letras de Granada preparaba entre 1935 y 1936; en ese pasaje García Gómez consideraba arbitrarias las denominaciones de diván, gacelas y casidas usadas por Lorca

Lo más frecuente sigue siendo la cautela que desemboca en un dejar al margen la cuestión, repitiendo lo que ya han dicho otros, incluso cuando se comentan textos específicos que apuntan en esa dirección: «Cernuda, que evidentemente admiraba mucho la obra de su amigo granadino, en una serie de textos publicados entre 1931 y 1938 dio a entender que, a pesar de todo, sí existió una afinidad muy profunda entre ellos: una afinidad que, según él (y por muy sorprendente que parezca la hipótesis) se debería sobre todo a la influencia en ambas de la poesía árabe: “Al leer a Hafiz, Khayyam – escribió, por ejemplo en 1931 –, en cualquier otro poeta oriental más o menos conocido, en ciertas frases del Korán, se le hallan aquellos antecedentes a que siempre es necesario acudir para comprender mejor, no diré ya a un artista sino a un hombre. Temas, estilo, preocupaciones son comunes entre la poesía oriental y la poesía de Federico García Lorca” (III, 42). Esto escrito muy poco después de que Lorca redactara los primeros poemas de lo que, con el tiempo, sería su *Diván del Tamarit*, tendría a confirmar que Cernuda no sólo estaba muy enterado de la propuesta arabista de su amigo, sino que también la seguía con especial interés. Y si la seguía con tanto interés, fue porque Cernuda, llevado sin duda (al igual que Lorca) por trabajos recientes de arabistas como Louis Massignon y Emilio García Gómez, quiso entonces inscribir su propia obra dentro de la misma tendencia arabizante [...]. La propuesta evidentemente iba en serio, pero ¿Cabe, en efecto, ver en esta supuesta orientación arabista de Cernuda la base de un auténtico diálogo con la obra de Lorca? [...] Los críticos, empezando por el propio García Gómez, parecen estar de acuerdo que la poesía de Lorca, y más específicamente el *Diwán del Tamarit*, tiene poco en común con las exigencias formales de la poesía árabe (y eso a pesar de la utilización de términos como ‘gacela’ y ‘casida’). Y tendríamos que reconocer que la obra de Cernuda, desde luego, tendría todavía menos que ver. Retomando las palabras del propio Cernuda, diríamos que el orientalismo de los dos poetas serviría, cuando mucho, para entenderlos como hombres, pero no para explicarlos como artistas [...]» (J. Valender, “Lorca y Cernuda: el zumo amargo”, en L. Dolfi, *Federico García Lorca e il suo tempo. Atti del Congresso Internazionale. Parma 27-29 aprile 1998*, Bulzoni, Roma 1999, pp. 127-128).

² A.A. Anderson, “Introducción crítica” a F. García Lorca, *Diwán del Tamarit, Seis poemas galegos; Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Poemas sueltos*, Espasa-Calpe, Madrid 1988, pp. 17-18.

y, a la vez, separaba los textos del Tamarit de la tradición orientalista romántica reivindicando para Lorca una autenticidad que faltaba en aquélla³. En general las palabras de García Gómez se interpretan de forma impropia y sin tener en cuenta las circunstancias y las características de aquella frustrada edición; tampoco se repara en la postura del profesor García Gómez, que opina naturalmente desde su ángulo de visión de arabista; los contenidos de ese prólogo son, a mi entender, valiosísimos pues García Gómez indica algunas posibles reminiscencias de la lírica andalusí rastreables en el *Diwān* que, analizadas con criterios más generales, descubren un modo de uso de la tradición clásica (en este caso de un clasicismo elevado a tal rango en tiempos recientes respecto al momento de la creación lorquiana), modo de uso que es frecuente en la literatura moderna más o menos a partir de Mallarmé.

Diferentes perspectivas hallamos también entre los editores y comentaristas del *Diwān* cuando se trata de definir la gestación del libro, que, para algunos (Hernández) empieza ya en los años 20 mientras que para otros (García-Posada, Anderson) empieza exactamente a la vuelta de Nueva York y Cuba. Las distintas posturas parecen depender de cómo unos y otros entienden la idea misma de génesis y de la valorización (o no) de lo que ambiente y referencias culturales de los años de formación pueden contar como prehistoria del libro.

Si se privilegia una dimensión diacrónica de esa génesis el ambiente que, al filo de los años veinte, se respira en la Facultad de Filosofía y Letras de Granada, en la que está matriculado Lorca, adquiere un valor grande como generador en el poeta de un nuevo horizonte del gusto por lo moro hispánico que deja atrás la herencia romántica y modernista⁴; en esas fechas se ha afirmado ya un grupo docente que ha crecido en los ideales de la Institución Libre de Enseñanza, con su interés por la investigación sobre la producción científico-literaria del Islam español,

³ «No creo que haya que decir que las denominaciones de García Lorca – diván, gacelas, casidas – no se ajustan a las definiciones anteriores. En este sentido son arbitrarias. Pero tampoco creo que haya que decir – y mucho menos tratándose de Lorca – que estas poesías nada tienen en común con esas llamadas orientales, máscaras literarias de un carnaval romántico, falsas, vacuas, pintarrajeadas»: E. García Gómez, "Nota" al *Diwān del Tamarit*, in F. García Lorca, *Diwān del Tamarit (1931-1935)*, ed. M. Hernández, *op. cit.*, p. 54.

⁴ Sobre estos períodos vid. E. Baltanás, *La materia de Andalucía. El ciclo andalúz en las letras de los siglos XIX y XX*, Fundación José Manuel Lara, especialmente pp. 235-277 y la abundante bibliografía. Ver También J. Varo Zafra, *Sueño oriental al cubo vanguardista: la Alhambra de García Lorca*, en A. Soria Olmedo, M.J. Sánchez Montes, J. Varo Zafra (eds.), *Federico García Lorca, clásico moderno, (1898-1998)*. *Actas del Congreso Internacional*, Diputación de Granada, Granada 2000, pp. 484-492.

lo que conduce a una estupenda floración de ediciones y traducciones; el trato de Lorca, en esos años de formación, con uno de estos maestros, Navarro Pardo, (trato a menudo externo a las aulas) deja una señal profunda en la idea que se va formando sobre Al-Andalus y sobre el rol de Granada dentro de aquella galaxia⁵. Se añade a esta relación la amistad con Emilio García Gómez y con otros granadinos interesados en aquella labor de indagación sobre el pasado nasrí. De ello quedan numerosos testimonios en su epistolario.

Es pues en ese ambiente donde, desde esta perspectiva diacrónica, Lorca pudo empezar a elaborar su idea de un cancionero andalusí. Mario Hernández sostiene esta tesis alegando el testimonio de Francisco García Lorca según el cual «el *Diván del Tamarit* fue concebido por su hermano antes incluso de escribir ninguno de sus poemas, lo que concuerda con el temprano interés del poeta por lo árabe y lo morisco como trasfondo del ser granadino» y piensa que «el proyecto del libro hincra posiblemente sus raíces en la lectura, anterior a 1922, de las que denominaría sublimes gacelas amorosas de Hafiz»⁶.

Algunas poesías, en opinión de Marie Laffranque, pudieron haber sido escritas alrededor de 1922 aunque la reciente edición de Anderson deja poco espacio a esta hipótesis⁷.

Cierto es que, en ese mismo año, Federico escribe a Melchor Fernández Almagro comentándole que ese verano quiere «sacar de la sombra algunas niñas árabes que jugaran por esos pueblos»⁸, síntoma de que la

⁵ La versión amable de este planteamiento la representa la academia informal del Rinconcillo que se reúne en el café Alameda; esta tertulia cuenta, entre otros, con la presencia del dandy Paquito Soriano Lapresa, quien cultiva su afición a las lenguas y literaturas orientales gracias a una rica biblioteca abierta generosamente a sus amigos; miembro fiel de estos encuentros es Navarro Pardo, catedrático de árabe de la Universidad de Granada y cuyo peso en la definición de una nueva sensibilidad respecto al pasado nasride del reino de Granada fue seguramente grande.

⁶ M. Hernández, "Introducción" a F. García Lorca, *Diván del Tamarit* (1931-1935), op. cit., p. 32.

⁷ M. Laffranque, op. cit., pp. 87-88, señala tres: la *Casida de las palomas oscuras*, la *Casida del sueño al aire libre* y la *Casida de la rosa*. Pero el editor A. Anderson da, para estas tres composiciones, fechas de redacción cercanas a las de las otras composiciones, aunque con dudas en dos casos: ¿agosto de 1931? la primera, 21 agosto 1931 la segunda, ¿1934? la tercera: A. Anderson, "Introducción crítica" a F. García Lorca, *Diván del Tamarit*, cit., pp. 56-58.

⁸ "... y perder en mis bosquecillos líricos a las figuras ideales de los romances anónimos: A. M. Fernández Almagro (5), F. García Lorca, *Epistolario completo*, ed. A. A. Anderson y C. Maurer, Cátedra, Madrid 1997, p. 148. La *Casida del sueño al aire libre* (V), antes titulada *Jazmín, toro y niña*, fechada en la Huerta de San Vicente el 21 de agosto de 1931 (vid. F. García Lorca, *Epistolario*, cit., p. 716) podría ser considerada como el resultado textual en el *Diván* de aquella vieja idea.

materia andalusí va adquiriendo para él el rango de clásico y está en condiciones, ya en esas fechas, de alimentar sus proyectos poéticos. Pero, de ahí en adelante, esas niñas somorgujan, como la ninfa garcilasiana⁹, pues no hay testimonios textuales de que los planes veraniegos de 1922 salieran adelante. Sin embargo es importante ese comentario a su amigo Melchorito (como lo llama en las cartas) porque la imagen de las niñas árabes jugando por los pueblos de Granada, aunque breve, y precisamente por breve¹⁰, responde a una poética que se ha desenganchado ya de aquellas primeras aproximaciones al tema de la Granada islámica en las que tanto debe al Alhambrismo de finales del XIX¹¹. Y de poeta alhambrista lo tachará venenosamente Juan Ramón todavía en 1936¹².

Sabemos bien que es al cabo de los años, al volver de Nueva York y Cuba, en el verano de 1931, cuando Lorca se concentra en la tarea. En general la crítica atribuye esta nueva oleada poética a la lectura de *Poesmas arábigo-andaluces* traducidos por Emilio García Gómez y publicados precisamente en 1930¹³, y seguramente la espléndida versión de García Gómez favoreció su concentración en el viejo propósito al ponerle entre manos una antología que debe ser considerada como un florilegio de la lírica arábigo-andaluza traducido con el gusto vanguardista de esos años y, por ello, en condiciones de servir de cánón. Algo más de tres años empleó Lorca para completar su cancionero¹⁴ y, aunque el texto publicado es resultado de numerosas remodelaciones, nunca va a dar marcha atrás sobre su elección del ámbito espacial de Granada como recogido horizonte de las líricas del *Diwán*. Anderson apura la cuestión

⁹ G. de la Vega, *Egloga III*, v. 83, en *Obras completas*, ed. A. Gallego Morell, Planeta, Barcelona 1983.

¹⁰ A propósito de la brevedad en la poética española del siglo XX ver en este volumen las reflexiones de Giulia Poggi sobre «la estética dell'attimo» en Gimferrer.

¹¹ Un resumen crítico puede verse ahora en E. Sánchez García, «Orientalismo lorquiano: el *Diwán del Tamarit* e i suoi dintorni», en P. Amalfitano y L. Innocenti (eds.), *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, vol. II, *Il Novecento*, Bulzoni, Roma 2006.

¹² «Como lo fueron Zorrilla y Rueda y lo es García Lorca, Villaespesa fue siempre un alhambrista»: «Recuerdo al primer Villaespesa. 1899-1901»: J.R. Jiménez, *Antología general en prosa*, Biblioteca Nueva, Madrid 1981, p. 815.

¹³ Marie Laffranque subraya el hecho de que muchas de estas traducciones hubieran sido ya publicadas por García Gómez en 1928 en la *Revista de Occidente*. Miguel García-Posada sostiene que es la lectura de la gran poesía árabe de Al-Andalus la que desencadena «la aparición de unos nuevos diseños estilísticos»: «Introducción» a F. García Lorca, *Poesía 2*, cit., p. 83.

¹⁴ Desde el verano del 31 al otoño del 34: A.A. Anderson, «Introducción crítica» a F. García Lorca, *op. cit.*, p. 53.

con fechas a la mano y defiende la construcción del *Diwān* como libro *a posteriori*: los títulos árabes del libro y de las líricas son, en su opinión, del verano de 1934, fecha en que «Lorca llegó a leer el poemario o aun cuando lo discutió con el arabista Emilio García Gómez (septiembre de 1934)»¹⁵.

Es en esa fecha que Federico había dado noticia a sus amigos del sentido y de la estructura del libro explicando, como cuenta García Gómez:

Que él tenía compuesto, en homenaje a estos antiguos poetas granadinos, una colección de casidas y gacelas, es decir un Diván, que del nombre de una huerta de su familia, donde muchas de ellas fueron escritas, se llamaría del Tamarit¹⁶.

El sentido del nuevo *Diwān* es, pues, ni más ni menos, que el de rendir un homenaje; a la estructura se refiere la noticia precisa sobre el esquema compositivo del libro y se añade además la explicación del título, entendido como exaltación de aquel espacio privado familiar y campestre de la huerta del Tamarit en donde, según Lorca, el cancionero había tomado forma: poemas de Granada enmarcados unos en la Granada profunda de la Vega, otros en la ciudad. Una pequeña prueba de la necesidad de identificación entre la poética de su libro y el mito de la ciudad nasride nos la ofrece en 1935 durante la primera lectura pública de algunos poemas del *Diwān* en Barcelona¹⁷, cuando subtitula la obra *Poemas de Granada*, especificando un título que podía sonar, a los oídos de muchos, excesivamente misterioso o incluso incomprensible.

La exaltación de ese espacio íntimo como ámbito de la creación poética lleva consigo su uso como material de la misma y ese uso consiente que los nombres de los géneros clásicos de la poesía árabe sean adap-

¹⁵ *Ivi*, p. 85.

¹⁶ La noticia llegó durante la cena celebrada después de la lectura de Yerma a sus amigos y en respuesta a un proyecto editorial de García Gómez: «En la conversación, cargada de electricidad, sonaban con frecuencia las tres aes de Granada. Y – hablando, hablando – tras nuestra imagen de la ciudad actual iba surgiendo – como en esas figuras de las geometrías donde las aristas ocultas se señalan con líneas de puntos – la idea de otra pretérita Granada, purificada en la hipótesis, donde otras gentes cantaban en otra lengua al son de otras guitarras.

Cambiando proyectos literarios, yo le decía a Lorca que mi propósito era dedicar un libro a un magnate árabe – Ibn Zamrak – cuyos poemas han sido publicados en la edición de mayor lujo que el mundo conoce: la propia Alhambra, donde cubren los muros, adornan las salas y circundan la taza de los saltadores. Lorca nos dijo entonces que él tenía compuesto...» (E. García Gómez, «Nota» al *Diwān del Tamarit*, in F. García Lorca, *op. cit.*, p. 32).

¹⁷ La lectura tuvo lugar «a modo de fin de fiesta» después de la conferencia *Como canta una ciudad de noviembre a noviembre*. I. Gibson, *Vida pasión y muerte de Federico García Lorca*, ABC, Madrid, 2003, p. 536.

tables a toda una serie de composiciones sueltas que, gracias a ellos, hallan una unidad. La reivindicación de esos términos en una serie literaria distinta y en el cauce de la nueva poesía de los años treinta se realiza sin ninguna concesión al exotismo ni a una imposible *imitatio* obsesionada por vanos historicismos o por incompatibles calcos estróficos. La imagen poética nueva comparte con la vieja serie arábigo-andaluza un horizonte espacial y restos de un horizonte cultural.

Es precisamente esa herencia espacial la responsable de una valoración de la raíz oriental del libro que el título corrobora y exalta: se trata, en efecto de la primera documentación de la voz *diwān* en ámbito literario hispánico¹⁸. Naturalmente en esta opción suena el eco de la que Goethe había realizado en 1819 pero, frente a la visión universal totalizante del poeta alemán – contenida en los dos adjetivos *west-östlicher* –, Lorca prefiere como determinativo el topónimo de un lugar de delicias que, como no podía ser menos, es un arabismo: Tamarit, nombre de la finca de su tío Francisco García Rodríguez que casi lindaba con la Huerta de San Vicente, consiente a Federico acuñar un título paradójicamente externo y recibido en la lengua. El significado de palmera dactilífera que la voz 'tamarit' esconde incorpora al título el símbolo más común y estereotipado de las representaciones del Oriente islámico, símbolo nobilitado aquí gracias a su emigración en el topónimo¹⁹. La huerta del Tamarit es, pues, la cifra atomizada de la herencia cultural andalusí.

La división bipartida del cancionero en gacelas y casidas – voces ya utilizadas para definir composiciones propias por los modernistas españoles y por algunos poetas contemporáneos y amigos de Lorca²⁰ – com-

¹⁸ *Diwān* está ya recogido en el *Diccionario de Autoridades* (1732) en su acepción político-administrativa: «Supremo Consejo que determina las cosas de Estado ú de Justicia entre los Turcos, el qual tiene dentro del Serrallo en la Sala llamada assí también [...]»: Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, D-Ñ, p. 316.

¹⁹ A la raíz árabe que designa los dátiles, TMR, se añade un sufijo que indica abundancia (pero ver F. Corriente, *Diccionario de arabismos y voces afines en Ibero-romance*, quien recoge 'támara': «palmera de Canarias y su fruto de escasa calidad» del andalusí *tāmrab* [p. 450] y 'tamarindo' *Tamarix* spp.: «es vocablo culto introducido en el siglo XVI, del neoárabe *tamr* hindi 'dátil indio» [p. 451]. La atención hacia los valores fónicos de este topónimo resulta también patente en un comentario del poeta, cuando sostuvo en una ocasión que su tío tenía la dirección más bella del mundo: «Huerta del Tamarit, término de Fargüi, Granada» (I. Gibson, *op. cit.*, p. 494, que recoge una conversación con Matilde García Picossi, prima del poeta y propietaria del Tamarit).

²⁰ El libro de versos *Los panales de oro* de Villaespesa incluye como secciones las *Kasidas del reino interior* y las *Gacelas de antaño*, pero en 1927 también Fernando Villalón titula *Gacelas* algunas composiciones de su libro *Romances del 800* y Joaquín Romero Murube escribe *Gacelas* y una *Kasida del olvido*. Véase A.A. Anderson, *Lorca's late poetry: a critical study*, Francis Cairns, Leeds 1990, p. 18. La voz 'casida' no

pleta la arquitectura nominalista del poemario como un homenaje a la tradición arabo-persa, de la que se eligen los dos géneros poéticos más ilustres.

Lorca parece conceder una atención especial a las dimensiones del *ghazal*, quizás teniendo en cuenta sus características fundamentales tal y como las había resumido Noroña²¹, tan citado por él en la conferencia sobre el cante jondo de 1922 y tan leído en el período inmediatamente anterior. Por otro lado a Federico, viejo estudiante de árabe en Granada (a pesar de su desgana²²) y amigo de arabistas, tales características debían ser bien conocidas también por otras vías²³.

Algunos críticos advierten cierta afinidad en ámbito formal: el ritmo lento de los textos del *Diwán*, que Marie Laffranque ha señalado como una voluntad consciente de recuperar el 'andamento' típico de la lírica árabe²⁴, es una interpretación en sentido lato de sus valores musicales.

había sido recogida todavía en la edición del Diccionario de la Real Academia de 1884; la hallamos en cambio definida como «cierta composición poética arábiga y persa, tomado por vía culta del ár. Qasida» [...] por J. Corominas-J.A. Pascual, *Diccionario crítico-etimológico*, Gredos, Madrid 1984, I, p. 909. No ocurre lo mismo con la voz 'gacela' que está documentada en castellano ya en 1570 y, en la variante algazel, aparece ya en el s. XIII en los *Libros de Astronomía* de Alfonso X en la acepción corriente definida por Corominas-Pascual: «especie de antílope africano y asiático» (*Ivi*, III, p. 12).

²¹ G.M. de Nava, Conde de Noroña, *Poesías asiáticas puestas en verso castellano*, Hiperión, Madrid 2003, p. 249.

²² Es famosa su carta al amigo Antonio Gallego Burín, escrita en agosto de 1920, en donde le pide consejo para conseguir aprobar algunos exámenes y acabar su licenciatura en Filosofía y Letras: «[...] Y el hebreo y el árabe ¿Son fáciles de camelo con Navarro? (¿Cuándo sabré hebreo ni árabe? ¡Me deben aprobar inmediatamente!)» (F. García Lorca, *Epistolario completo*, cit., pp 77-79 (78). Vease I. Gibson, *op. cit.*, pp. 147-148.

²³ Por lo demás todos los comentaristas se detienen en señalar ciertas afinidades que se refieren a la temática (especialmente erótica), a la división en dísticos y al número de éstos (más de cuatro y menos de quince). La crítica lorquiana tiende a establecer una división entre gacelas y casidas: después de numerosos cambios e idas y vueltas entre los dos géneros, las dos agrupaciones resultarían hechas con atención a los temas: gacelas de contenido amoroso, casidas inspiradas en una mayor preocupación por la muerte (J. Forster, «A prodigy of passion: Lorca's last book of verse», «Queen's Quarterly» (73), 1966, p. 263). No parece muy sólida esa fracción si pensamos que en Lorca el amor y la muerte van casi siempre indestricablemente unidos (Vease A. Anderson, *op. cit.*, p. 20).

²⁴ La estudiosa subraya la importancia que alcanza el ritmo tranquilo y el verso largo en las líricas lorquianas; ritmo y verso que, en su opinión, serían la traducción de la monotonía soñante de la lírica árabe al sistema estrófico español: M. Laffranque, *op. cit.*, p. 283; Mario Hernández confirma tal punto de vista deteniéndose a menudo en esta andadura lenta en la rica introducción a su edición del *Diwán*.

Pero donde, a mi parecer, el poeta cuaja su homenaje es en los materiales que construyen la esfera de la imagen o en el abundante uso de metáforas que a veces cubren versos enteros y, sobre todo, en la creación de un espacio simbólico, de escala contemporáneamente mínima y planetaria, identificable con el jardín-huerto de la tradición árabe-andaluz o celebrativo de lugares y *topoi* de la ciudad nazarita.

Es identificable con el primero de estos espacios el escenario blanco de cal y oloroso de jazmines en donde se encuentran los amantes en la *Gacela del amor imprevisto* que abre el libro²⁵.

Nadie comprendía el perfume
de la oscura magnolia de tu vientre.
Nadie sabía que martirizabas
un colibrí de amor entre los dientes.

Mil caballitos persas se dormían
en la plaza con luna de tu frente
mientras que yo enlazaba cuatro noches
tu cintura enemiga de la nieve.

Entre yeso y jazmines, tu mirada
era un pálido ramo de simientes.
Yo busqué para darte por mi pecho
las letras de marfil que dicen "siempre.

Siempre, siempre", jardín de mi agonía,
tu cuerpo fugitivo para siempre,
la sangre de tus venas en mi boca,
tu boca ya sin luz para mi muerte.
(II, p. 335)

Los cuerpos de los amantes archivan ahora señales que pertenecen a la tradición cultural mediorienta: los caballos persas miniaturizados con los que sueña el amado, la *mise en abîme* de su ser jardín en el jardín, las letras de marfil que el yo poetante busca dentro de sí para immortalizar el encuentro, son frutos de una metamorfosis que introyecta carnalmente y psíquicamente aquellas señales. La cintura que, en el centro de la composición, concentra el deseo, además de ser a menudo en Lorca metonimia del área genital²⁶, es uno de los *topoi* dedicados a fragmentos del cuerpo entre los más estimados en la tradición árabe-hispánica:

²⁵ Cito per la edición de M. García Posada, *Diwán del Tamarit*, en *Poesía 2*, ed. cit.

²⁶ A.A. Anderson, *op. cit.*, pp. 33-34.

Su tallo flexible era una rama que se balanceaba sobre el montón de arena de su cadera, y de la que cogía mi corazón frutos de fuego²⁷.

Alrededor de este lexema, hacia el cual confluye toda la composición en un triunfo de imágenes cósmicas, construye Lorca *la Gacela de la terrible presencia*:

Yo quiero que el agua se quede sin cauce.
Yo quiero que el viento se quede sin valles.

Quiero que la noche se quede sin ojos
y mi corazón sin la flor del oro.

Que los bueyes hablen con las grandes hojas
y que la lombriz se muera de sombra.

Que brillen los dientes de la calavera
y los amarillos inunden la seda.

Puedo ver el duelo de la noche herida
luchando enroscada con el mediodía.

Resisto un ocaso de verde veneno
y los arcos rotos donde sufre el tiempo.

Pero no me enseñes tu limpio desnudo
como un negro cactus abierto entre juncos.

Déjame en un ansia de oscuros planetas
¡pero no me enseñes tu cintura fresca! (II, p. 336)

Eros que se concentra en la visión del amado, en su desnudez exhibicionista, cuya fuente, en opinión de algunos²⁸, puede haber sido la composición que García Gómez elige como pórtico de su antología atribuida al rey al-Mu'tamid de Sevilla²⁹:

²⁷ Meruán b. Abderramán El Talic (príncipe omeya muerto en 1009), *La hermosa en la orgía* en E. García Gómez, *Poemas árabe-andaluces*, Plutarco, Madrid 1930, poema nº 20, pp. 64-65.

²⁸ M. Hernández, "Introducción", *op. cit.*, p. 36.

²⁹ Almotamid de Sevilla (1069-1091), *Junto al río* en E. García Gómez, *op. cit.*, poema nº 1, p. 39.

¡Cuántas veces, junto a un recodo del
río, pasé la noche en la deliciosa
compañía de una doncella, cuyos brazale-
tes semejaban las curvas de la corriente!

Al quitarse el manto, descubría su talle,
florecente rama de sauce. ¡Qué bello
abrirse del capullo para mostrar la flor!

El texto de Lorca presenta los mismos motivos del agua en movimiento y de la nocturnidad que preside los encuentros y, sobre todo, el mismo sistema de metáforas vegetales referidas al cuerpo de la amada/amado, integrando la planta más agresiva de la flora granadina (el cactus) en el vasto catálogo botánico de la tradición andalusí: la opción antitética de Lorca da nueva vida a un «tópico universal de la poesía árabe»³⁰, sin que la violencia de la imagen del cactus llegue a romper los lazos con aquella tradición; al contrario esa opción está en armonía con el intenso tono dramático y agónico de la composición pero el yo poetante y su interlocutor están todavía colocados en el horizonte paisajístico de los viejos poetas de Al-Andalus; la predilección por la planta cactácea intensifica más bien una tendencia a la incorporación de elementos vegetales no amables, tendencia de la que no faltan ejemplos ya en la tradición árabe-andaluza donde se hallan a menudo elementos como la caña, metonimia de la cintura estrecha en la *Casida de las estrellas*³¹.

En este y en otros casos³² Federico utiliza sintagmas frecuentes entre

³⁰ Vease M. Hernández, "Introducción", *op. cit.*, pp. 36-37.

³¹ Abenhání de Elvira, muerto en el 973, *Casida de las estrellas*, en E. García Gómez, *op. cit.*, poema n.º 38, pp. 84-85. Una poderosa cosmicidad nocturna gobierna esta casida, sometida a un semejante proceso de antropomorfismo:

¡Qué bella aquella noche! Desde que / nos envié deprisa a su mensajero, / la pasamos contemplando a los Gemelos / del Zodiaco en sus orejas, como pendientes. / Y la pasó también con nosotros un co- / pero que se rebelaba contra la oscuridad / de su rostro, candela de aurora, a la que / no hay que despabilar y que no se apaga. / Había en su voz un dejo nasal como el / run-rún de la gacela: era fragante; la mo- / licie hacía ligero su talle mientras el licor / hacía pesados sus párpados de abundantes / pestañas. / El temblor del vino no le dejó mano, / ni la vejación de curvarse para llenar / vasos, cintura. / Diríase que sus caderas eran un montón / de arena sobre el que se cimbreaba la caña / del talle: ¿Es que no conocéis la caña y el / montón de arena?

Pero ya en el *Romancero gitano* Lorca introduce la pita en el «Romance sonámbulo».

³² Parecido es el caso del mirto con el que se cierra la *Gacela del amor con cien años* (XI): Suben por la calle / Los cuatro galanes, / ay, ay, ay, ay. / Por la calle abajo / Van los tres galanes, / ay, ay, ay. / Se ciñen el talle / Esos dos galanes, / ay, ay. / Có-

aquellos materiales líricos de al-Andalus. La forma de asimilación por parte del poeta de la vieja serie tiene que ver, a mi entender, con lo que en fenomenología Bachelard definirá pocos años más tarde como resonancia y *retentissement*³³. Este proceso puede haber presidido formas de apropiación de ciertas voces con idéntico campo simbólico que en el *Diwán* lorquiano aparecen abandonadas en medio de un universo nuevo.

De la misma manera trata temas y motivos comunes con aquel viejo fondo. Citaré algunos ya señalados por García Gómez o por otros críticos recientes.

En el caso de la *Gacela del amor desesperado* la impecable estructura paralelística³⁴ desdobra el tema de la cita nocturna de los amantes frecuente en la lírica andalusí sea como celebración del encuentro³⁵ (en Ibn Hazn, por ejemplo) sea como lamento por la imposibilidad del mismo (en Abenzeitún)³⁶:

La noche no quiere venir
para que tú no vengas
ni yo pueda ir.

mo vuelve el rostro / Un galán y el aire! / Ay. / En los arrayanes / Se pasea nadie (II, p. 346) de la que Mario Hernández ha escrito que «el arrayán perenne (calificativo que no se usa, pero que añade un sobreentendido dramatismo al poema) sirve de escenario y contrapunto al paso y desvanecimiento de los cuatro galanes del segundo verso. ¿Mera ambientación inspirada en los jardines de la Alhambra? Aunque ésta fuera la única raíz, y aparte del genial acierto de esa gacela, el arrayán constituye un elemento vegetal común en la poesía arábigo-andaluza»: M. Hernández, *Adivinación de lo oriental*, cit., p. 41.

³³ G. Bachelard, *op. cit.*, pp. 5-30.

³⁴ Véase M. García-Posada, *op. cit.*, p. 88.

³⁵ *La visita de la amada* de Ibn Hazm de Córdoba (E. García Gómez, *op. cit.*, poema n° 23, p. 69) lo borda así:

Viniste a mí un poco antes de que los / cristianos tocasen las campanas, / cuando la media luna surgía en el cielo, / como la ceja de un anciano cubierta / casi del todo por las canas, o como la de- / lica curva de la planta del pie. / Y, aunque era de noche, con tu venida / brilló en el horizonte el arco del Señor, / vestido de todos los colores, como la cola / de los pavos reales.

³⁶ Es el caso del fragmento de la *Casida Nunía* de Abenzeitún de Córdoba (E. García Gómez, *op. cit.*, poema n° 25, p. 71):

Alejados uno de otro, mis costados / están secos de pasión por tí, y en / cambio no cesan mis lágrimas... / Al perderte, mis días se han cambiado / y se han tornado negros, cuando contigo / hasta mis noches eran blancas... / Diríase que no hemos pasado juntos la / noche, sin más tercero que nuestra propia / unión, mientras nuestra buena / estrella ha- / cía bajar los ojos de nuestros censores: / Eramos dos secretos en el corazón de las / tinieblas, hasta que la / lengua de la aurora / estaba a punto de denunciarnos.

Pero yo iré
aunque un sol de alacranes me coma la sien.
Pero tú vendrás
con la lengua quemada por la lluvia de sal.

El día no quiere venir
para que tú no vengas
ni yo pueda ir.

Pero tú vendrás
por las turbias cloacas de la oscuridad.
Pero yo iré
entregando a los sapos mi mordido clavel.

Ni la noche ni el día quieren venir
para que por tí muera
y tú mueras por mí. (III, p. 337)

El nuevo cancionero registra la poderosa energía del fallido encuentro por culpa de actores cósmicos³⁷ que conducirán a la muerte de los amantes: pero la proliferación de motivos-impedimentos a su unión (muy bien distribuida por el orden paralelístico) repropone con reiteración el tema de la visita, que tan delicadamente había elaborado Ibn Hazn, e incluye el motivo del paso de la noche al día como enemigo de los amantes, recogido en un fragmento de Abenzeidún.

La gacela lorquiana aparece dominada angustiosamente por el problema del tiempo³⁸ y es la suspensión del tiempo («ni el día ni la noche quieren venir») lo que provoca la muerte entendida como una presencia que se instala en el vacío dejado por la negación del espacio y del movimiento.

La insidia o la agobiante presencia de la muerte atraviesan el *Diwān*³⁹ con una fuerza que invierte el sentido de símbolos de vida como

³⁷ Que también están presentes en el poema de Abenzeidún.

³⁸ Problema dominante en el poema *Reproche* (E. García Gómez, *op. cit.*, n° 19, p. 63) del califa Abderrahmán V Almorávidas:

Las noches son para mí más largas / desde que te empeñaste en alejarme / de tu lado, / ¡oh, gacela que demora la / ejecución de / la promesa y que no cumple la palabra / que me dió! / ¿Es que has olvidado el tiempo en que / pasábamos la noche juntos, sobre un le- / cho de rosas, / mientras las estrellas del horizonte brillaban como perlas sobre lapizlázuli?

El tema del tiempo enlazado con el tema de la visita del amante, aparece también en otras composiciones de la antología de García Gómez.

³⁹ Ver a este propósito J.C. Rodríguez, *Dues dialèctiques en Lorca*, «URC» (13), Ajuntament de Lleida, Lleida 1998, pp. 61-67.

el agua, presente con un campo semántico amplísimo en toda la tradición lírica islámica, y ahora protagonista de motivos muy variados incluso dentro de una misma composición: su acumulación connota, por ejemplo, la *Gacela del niño muerto* en donde el agua íntima de Granada, (compañera del sentimiento de pérdida que constituye el rasgo más fuertemente caracterizador de la ciudad en la tradición literaria), y el agua asesina procedente de ríos o de temporales, son instrumentos de un desorden cósmico muy alejado del placer de la contemplación que los mismos motivos procuraban en el viejo sistema⁴⁰.

Pero a veces Lorca recupera la contemplación como último estadio de una exploración desesperada de la ciudad subterránea; es el caso del delirio que triunfa en la: *Casida del herido por el agua*⁴¹

Quiero bajar al pozo.
Quiero subir los muros de Granada
para mirar el corazón pasado
por el punzón oscuro de las aguas.

El niño herido gemía
con una corona de escarcha.
Estanques, aljibes y fuentes
levantaban al aire sus espadas.
¡Ay qué furia de amor! ¡Qué hiriente filo!
¡qué nocturno rumor! ¡Qué muerte blanca!
¡qué desiertos de luz iban hundiendo
los arenales de la madrugada!
El niño estaba solo
con la ciudad dormida en la garganta.

⁴⁰ Véase en este fragmento del poema *El valle de Almería* de Abensáfar de Almería (s. XII), (E. García Gómez, *op. cit.*, poema n° 46, pp. 96-97) donde el poeta habla con un amigo:

[...] ¿No ves cómo el río se emociona? Suena / el aplauso de su murmullo debajo de los / árboles que se balancean sobre él. / Como danzaderas a quienes las flores / sirven de collares, / y dejan caer sobre las láminas del agua / las mangas de sus ramas, para después le- / vantaras de encima de perlas esparcidas. / El céfiro arruga en escamas la superficie / De la corriente, como una coraza de plata, / o un sable o una lima.

También el temporal es sólo un suntuoso espectáculo en la breve composición titulada precisamente «La tormenta» (*ivi*, n° 27, p. 73) di Abénxohaid de Córdoba:

Cada flor abría en la oscuridad su boca, / buscando las ubres de la lluvia fecunda. / Y los ejércitos de las negras nubes, car- / gadas de aguas, desfilaban majestuosamente, / como tropas etíopes, armadas con los sables / dorados del relámpago.

⁴¹ «El Poeta, dinámico, activo, poseído de incontenible ímpetu goza – aterrado – del mágico maleficio del agua»: E. García Gómez, «Nota» al *Diwán del Tamarit*, cit., p. 57.

Un surtidor que viene de los sueños
lo defiende del hambre de las algas.

El niño y su agonía frente a frente
eran dos verdes lluvias enlazadas.
El niño se tendía por la tierra
y su agonía se curvaba.

Quiero bajar al pozo
quiero morir mi muerte a bocanadas
quiero llenar mi corazón de musgo
para ver al herido por el agua. (I, 351)

Aguas de la Granada nazarí que hieren y matan con armas blancas: punzones, espadas⁴²; aguas que atraen al poeta hacia la muerte entendida como contemplación y conocimiento amoroso (mirar y ver al «herido por el agua»). Pero la ciudad dormida en la garganta del niño conserva el surtidor que, naciendo del sueño, lo salvará de la descomposición, del olvido. El chorro vertical del agua – topos frecuente en la lírica andalusí⁴³ – preserva ahora el cuerpo infantil de las algas devoradoras, mantiene su forma, salva su armonía.

Esa apoteosis del agua da cuerpo a una idea de Federico ya en 1922, cuando, en una carta a su amigo Melchor Fernández Almagro, expone un proyecto poético sobre «las meditaciones y las alegorías del agua» cuya elaboración constituiría un puente entre Oriente y Occidente:

Veo un gran poema entre oriental y cristiano-europeo, del agua; un poema donde se cante en amplios versos o en prosa muy rubato la vida apasionada y los martirios del agua. Una gran Vida del Agua, con análisis detenidísimos del círculo concéntrico, del reflejo, de la música borracha y sin mezcla de silencio que producen las corrientes. El río y las acequias se me han entrado. [...] Yo quisiera que Dios me diera fuerzas y alegría bastantes ¡Oh, sí, alegría! Para escribir este libro que tan bien veo, este libro de devoción para los que viajan por el desierto [...]»⁴⁴.

⁴² Si en la antología andalusí las armas penetran en las aguas: «las luces de las candelas brillan como luceros, y sus reflejos parecen lanzas hundidas en el río» (*Fiesta en el río*, en E. García Gómez, *Antología*, cit., n° 12, p. 52), del cadí de Jerez Abenlobbal, muerto en el 1284), ahora surgen de ellas, potenciando la capacidad destructora de aquélla espada de Abenabad en que se transformaba el río del *Elogio de Almotámid de Sevilla* (ivi, n° 13, p. 53).

⁴³ Es un topos frecuente en la lírica andalusí, como muestra la composición «El surtidor» del poeta sevillano Abenráyia (s. XIII) (n° 10, p. 50): «Qué bello el surtidor, que apedrea al / cielo con estrellas errantes, que saltan como ágiles acróbatas [...]».

⁴⁴ A.M. Fernández Almagro (7) en *Epistolario completo*, cit., pp. 154-157 (155-156).

Capítulos sueltos de este libro nunca escritos serían la *Casida del be-rido por el agua* pero también el final del *Romance sonámbulo* o la *Niña ahogada en el pozo* de *Poeta en Nueva York*; variaciones sobre el tema del agua destructora se hallan también en la *Baladilla de los tres ríos* que abre el *Poema del cante jondo* (1921): ahí los ríos de Granada están constituidos esencialmente de llanto y muerte mientras que la ciudad es elemento estructurador del paisaje acuático en la composiciónes *País* y *Temblor* pertenecientes a la *Suite del agua* (1923).

Pero en la larga confianza de Federico a su amigo Melchorito el dato importante es el agua vista como elemento unificador de tradiciones distintas, tema capaz de enlazar en un solo poema Oriente y Europa. La continua presencia del agua en el *Diwán del Tamarit* invita a pensar que en este libro Lorca recupera y realiza su vieja idea. La identidad de Granada, al mismo tiempo oriental y europea, hace cuajar aquel proyecto que encuentra ahora su objeto. La conformación geográfica e histórico-cultural de la ciudad ofrece innumerables formas de vida del agua que el poeta recupera creando una dimensión líquida a lo largo del cancionero (de los 20 poemas de la edición príncipe, 10 están dedicados al agua o se nutren de motivos acuáticos).

Si estos pocos elementos examinados consienten definir el *Diwán* como un libro orgánico dedicado al mito de Granada, la levedad con que el poeta los utiliza da cuenta de ese mito como visto 'de perfil' (expresión que usa Lorca en su conferencia sobre Góngora para definir su método de reuso del mito clásico)⁴⁵.

En el esbozo que Lorca realiza del horizonte espiritual de la ciudad y del campo de Granada la sensibilidad nazarí ha depositado materiales mientras el medio cultural de su época ha educado la mirada del diseñador. De aquella realidad el poeta toma imágenes y símbolos (la campana de la Vela, la puerta de Elvira, el dominio del agua, la hiedra, el mirto, las veletas, la cal, el llanto por la pérdida...); otros proceden de lecturas poéticas o críticas, de su competencia como estudiante en Granada crecido en el ambiente de los arabistas de la Facultad de Letras y, en general, de su experiencia apasionada de la ciudad y del territorio que la circunda. Los unos y los otros constituyen los materiales que la tradición islámica, tal y como la percibía Lorca, aporta a su sistema poético. La presencia de tantos elementos procedentes de aquella tradición y el proce-

⁴⁵ Lorca usa esta expresión referida a Góngora: «[Góngora] procede por alusiones. Pone a los mitos de perfil y a veces sólo da un rasgo oculto entre otras imágenes distintas» (*La imagen poética de don Luis de Góngora* en F. García Lorca, *Prosa 1*, p. 237).

so de condensación y de estilización que padecen tiene mucho que ver con el trayecto estético que separa la poética del *Diwán del Tamarit* de la de *Poeta en Nueva York*. Encerrado en el espacio de sus orígenes Lorca vuelve a los grandes temas del amor y de la muerte (desde el amor homosexual hasta la vida de los muertos) intentando encajar la tensión de su mundo poético neoyorquino en el pequeño molde granadino. Lo consigue mirando con extrañamiento a «las cosas mismas» de su tierra natal y haciendo funcionar la máxima de Ortega según la cual «las cosas no se crean, se inventan en la buena acepción vieja de la palabra: se hallan. Y las cosas nuevas [...] se encuentran no más allá sino más acá de lo ya conocido y consagrado, más cerca de vuestra intimidad y domesticidad»⁴⁶.

⁴⁶ Citado por A. Soria Olmedo, *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*, Publicaciones de la Residencia de estudiantes, Madrid 2004, p. 31, a propósito de la incitación al extrañamiento que caracteriza la cultura española del primer tercio del siglo XX; Soria Olmedo toma la cita, a su vez, de la introducción de P. Silver, *Jorge Guillén, 'amigo de mirar'*, "Introducción" a Jorge Guillén, *Mientras el aire es nuestro*, Cátedra, Madrid 1984.

Indice

Carla Perugini, <i>Prefazione</i>	p. 5
Encarnación Sánchez García, <i>Lorca y la tradición clásica andalusí: el Diwán del Tamarit</i>	9
Antonio Gargano, <i>«Amor en vilo», tra Garcilaso e Salinas</i>	27
Giulia Poggi, <i>Quel che resta di un naufragio (tracce gongorine nella poesia degli anni settanta)</i>	37
Alfonsina De Benedetto, <i>Il senso di Fedra e dei suoi ritorni in Spagna</i>	49
Giuseppe Gentile, <i>L'ombra breve di Soto de Rojas in F. García Lorca</i>	59
Elide Pittarello, <i>Juan Benet: ¿Se sentó la duquesa a la derecha de Don Quijote?</i>	69
Cándida Ferrero Hernández - M. Enrique Ferrero Hernández, <i>Contra el tedio: el uso de la tradición clásica en la poesía española del último tercio del s. XX</i>	83
Ines Ravasini, <i>«Tebas en Sevilla»: le Baccanti di Euripide nell'interpretazione di Salvador Távora</i>	105
Juan Cano Ballesta, <i>Jóvenes poetas españoles ante los mitos clásicos</i>	123
Maria Grazia Profeti, <i>I greci nostri contemporanei: metamorfosi della tragedia</i>	141

Norbert von Prellwitz, <i>Fray Luis de León e Luis de Góngora in due sonetti di Vicente Aleixandre</i>	p. 157
Francisco Javier Escobar Borrego, «¿Cómo ser sublime sin interrupción?»: <i>La desacralización de los referentes clásicos en Las Ninfas de Francisco Umbral</i>	171
José Manuel Martín Morán, <i>Las semanas del jardín: texto cervantino recreado por Juan Goytisolo</i>	191
José Carlos Rovira, <i>La lección de Darío en la España de 1905: lo clásico como otro origen de la modernidad</i>	213
Carla Perugini, <i>Migrazioni di Fray Bugeo. Juan Goytisolo riscrive la Carajicomedia</i>	225
Augusto Guarino, <i>Metamorfosi e costellazioni edipiche nella narrativa spagnola contemporanea: il caso di Juan José Millás</i>	235
Giovanna Calabrò, <i>La memoria e l'invenzione in Jaime Gil de Biedma</i>	251
Maria D'Agostino, <i>Un 'cavaliere santo' si aggira per l'Europa. Don Quijote fra Dostoevskij e Unamuno</i>	267
Alessandro Martinengo, <i>Antonio Machado e la generazione poetica della prima guerra: «viridis senectus» (Virgilio, Aen. VI, v. 304)</i>	283
<i>Gli Autori</i>	293